

**Entre o dito e o não dito:
museus de arte, construção de
narrativas, visitas guiadas e poder**

**Between the said and the unsaid:
art museums, construction of
narratives, guided tours and power**

**Entre lo dicho y no dicho:
museos de arte, construcción de
narrativas, visitas guiadas y poder**

**Luiz Sérgio de Oliveira¹
Caroline Alciones de Oliveira Leite²**

Recebido em: 27/11/2013
Aceito para publicação em: 6/2/2014

¹ Professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF).

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF.

Resumo: Este estudo visa investigar a dinâmica dos museus de arte na contemporaneidade, com base nas estruturas políticas que lhes dão sustentação e que, de uma maneira ou de outra, se revelam nas narrativas construídas para atendimento ao fluxo sempre crescente de públicos. Ao reconhecer as relações de poder que se estabelecem no cerne dessas instituições, o estudo busca refletir sobre as implicações das ligações entre museus de arte e segmentos da sociedade na contemporaneidade.

Palavras-chave: museu de arte; construção de narrativas; visitas guiadas; política.

Abstract: This study aims to investigate the dynamics of art museums in contemporary contexts, from the political structures that give sustenance and which, in one way or another, have proved to be in the narratives constructed to be delivered to an ever growing public. By recognizing the relationships of power that are set at the heart of this institution, the study aims to reflect on the implications of the connections that are established between art museums and segments of the society in contemporaneity.

Keywords: art museum; construction of narratives; guided visits; politics.

Resumen: Este estudio tiene como objetivo investigar la dinámica de los museos de arte en el contexto contemporáneo, a partir de las estructuras políticas que les dan sustento y que, de una u otra manera, han demostrado que en los relatos construidos para la atención al público con flujo siempre creciente. Reconocer las relaciones de poder que se establecen en el corazón de esta institución, el estudio tiene como objetivo reflejar sobre las consecuencias de las relaciones que se establecen entre los museos de arte y de segmentos de la sociedad en la contemporaneidad.

Palabras-clave: museo de arte; construcción de narrativas; visitas guiadas; política.

1

Colecionar excentricidades, desde espécimes naturais raras a artefatos exóticos capturados em incursões ao desconhecido, era prática comum à nobreza em tempos pretéritos. Ter um gabinete de curiosidades aberto à visita servia como forma de reafirmar a autoridade dessa nobreza, uma vez que a conquista de objetos incomuns denotava poder, constituindo a afirmação e o testemunho da força daquele que tinha sido capaz de tal façanha. Por outro lado, essa prática de domínio do desconhecido apontava igualmente para uma aproximação com um conhecimento científico iluminista, por meio do qual o homem buscava dominar a natureza para melhor entender o mundo, libertando-se da tirania dos dogmas religiosos e de suas fundamentações doutrinárias.

A remota genealogia desta instituição – o museu – traz consigo questões que sinalizam para um cenário que vai além da mera aquisição, exposição e preservação de obras de arte. Segundo Eilean Hooper-Greenhill (2001a), professora de Museum Studies da Universidade de Leicester, Inglaterra, a grande prioridade dos museus seria a constituição de uma coleção que, *per se*, inspiraria conhecimento e sugeriria um tipo de comportamento civilizado. A autora afirma, no entanto, que “a grande fase de colecionismo do museu terminou. O pós-museu manterá e cuidará de seus objetos; contudo, ele passará a se concentrar mais no uso dos objetos da coleção do que em sua acumulação” (HOOPER-GREENHILL, 2001a).

2

Em uma leitura de Walter Benjamin (2005, p. 179), o crítico norte-americano e teórico da arte pós-moderna Douglas Crimp alerta-nos sobre o fato de que o colecionismo implica uma inevitável perda da função original do objeto. Ao assumir o *status* de peça de coleção, o objeto vê-se extirpado da função para a qual havia sido criado. Ao traçarmos um paralelo entre os museus de arte e aqueles de história natural, parece lícito indagar se a obra de arte, ao ser integrada a uma coleção, se libertaria de sua função primeira para ser aprisionada em outra função – a de objeto de coleção. Nesse sentido, Jacques Rancière (2012, p. 59) afirma que

é por ter-se constituído ao redor da estátua desvinculada de sua destinação primeira que o museu – entendido não como simples construção, mas como forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade – poderá acolher mais tarde qualquer outra forma de objeto do mundo profano, também assim desvinculado.

O museu consolidou-se como um espaço legítimo e legitimador para objetos de arte. Nesse espaço, ao redor daquilo que se estabelece como arte legítima, firmaram-se relações de poder evidenciadas nas práticas sociais efetivadas nesses espaços. Normas de comportamento determinadas pela instituição são exigidas dos visitantes, revelando as hierarquias que fundam o funcionamento dos museus e que se fazem refletir em cada movimento autorizado em seu interior.

3

A arquitetura do museu desempenha um papel fundamental na construção, afirmação e imposição das diretrizes normativas da instituição. Carol Duncan (2007, p. 118), professora norte-americana dedicada aos estudos da história social dos museus, nota que a semelhança do museu com templos e palácios não é acidental, uma vez que “do século XVIII até a primeira metade do século XX, [os museus foram] deliberadamente projetados para que se parecessem com eles [templos e palácios]”. Cada parede e cada detalhe da arquitetura de templos e palácios, em comunhão com seu conjunto, expressavam e ainda expressam sentidos de poder, força e segurança. Cabe lembrar que os palácios não eram nem são abertos de forma irrestrita e indiscriminada. Ao contrário, o fluxo de gentes dá-se apenas para os “autorizados”, capazes de um comportamento à altura nesses lugares de acesso restrito.

No entanto as associações entre museus e templos ocorrem por serem os museus lugares de rituais e não por eventuais semelhanças arquitetônicas. Os rituais típicos de palácios e templos denotam estratificações que apartam membros e segmentos da sociedade, enquanto os museus evidenciam a separação entre arte, confinada em seu ambiente, e o mundo exterior; recorrendo à solidez e ao rigor de suas paredes, os museus retiram as obras de arte dos contextos em que foram criadas, concretizando-se em situações nas quais “o trabalho é isolado de tudo que possa desviá-lo de sua própria avaliação sobre si mesmo” (O’DOHERTY, 1976, p. 14).

Ao promoverem a separação das obras de arte do curso corriqueiro da vida cotidiana, ao abrigá-las sob tetos e paredes que controlam a porosidade com as balbúrdias do mundo, os museus de arte inserem-se no conjunto de instituições regulares dos fluxos sociais,

como que a garantir a distância “necessária” entre a vida mundana e a arte, que assim permanece circunscrita aos limites dessas instituições. Nesse sentido, é possível afirmar que o museu de arte não é um lugar destinado a todos, mesmo que o *boom* de consumo dos museus nas últimas décadas possa sugerir o contrário.

4

Refletindo especificamente sobre os espaços do museu, Beth Lord (2006), professora do Departamento de Filosofia da Universidade de Aberdeen, Escócia, entende que o museu se apresenta como uma heterotopia³, conforme o conceito desenvolvido por Foucault, não por abrigar distintos objetos ou por promover uma justaposição temporal, mas por representar a diferença existente entre objetos e conceitos, afirmando que cada instituição museológica invariavelmente expõe diferenças inerentes à atividade de interpretar. Nesse âmbito, a autora considera que

interpretar é a relação entre as coisas e as palavras e entre as palavras empregadas para descrevê-las, e essa relação sempre envolve uma lacuna. Museus não precisam conter artefatos ou textos; por vezes a interpretação está implícita ou subentendida. Mas sem interpretação, sem representar uma relação entre objetos e estruturas conceituais, uma instituição não é um museu, mas um armazém. O museu é o espaço no qual a diferença inerente ao seu conteúdo é experienciada (LORD, 2006, p. 5).

Contudo compreender o caráter heterotópico do museu como parte de um sistema de interpretação que o distinguiria de um depósito suscita reflexões acerca da legitimidade e dos mecanismos por meio dos quais essa atividade se dá. O entendimento do processo interpretativo como parte inerente ao museu parece caminhar na direção da naturalização de tal prática, legitimando-a enquanto regime de verdade autêntico e inquestionável simplesmente por partir do museu. Afinal, o ato de interpretar é permeado por escolhas que no âmbito institucional podem revelar, ou mesmo denunciar, um projeto político eventualmente dissimulado ou pelo menos não explicitado.

Cabe ainda atentarmos para o fato de Foucault não ter se dedicado à análise crítica da instituição museu, apesar de ter vislumbrado características que o tenham permitido compreendê-la como uma heterotopia. Antes, Foucault dedicou-se ao estudo das “modernas instituições de confinamento – o hospício, a clínica e a prisão – e suas estruturas discursivas respectivas – loucura, doença e criminalidade” (CRIMP, 2005, p. 45). Se na compreensão de Beth Lord (2006) o museu seria uma espécie de panaceia que auxiliaria na cura e na libertação de uma sociedade, Douglas Crimp (2005) busca demonstrar que o museu seria mais uma instituição de confinamento cuja análise arqueológica evidenciaria a história da arte como estrutura discursiva.

³ O conceito de heterotopia foi desenvolvido por Michel Foucault em conferência em um congresso de arquitetura em 1967 na França. Ao versar sobre noções de espaço e relações de poder na sociedade, Foucault designava as heterotopias, em oposição às utopias, como lugares reais provavelmente existentes em cada cultura. Com base no estabelecimento de seis princípios, o filósofo argumentava que em uma heterotopia todos os outros lugares reais de uma sociedade poderiam ser “simultaneamente representados, contestados e invertidos” (FOUCAULT, 1986, p. 24).

5

No processo de construção dos discursos da instituição museu, há necessariamente o trabalho de uma curadoria e de uma direção que se expressem por intermédio da montagem de exposições, por sua vez ratificadas pelo setor educativo em suas ações de monitoria e de visitas guiadas. No discurso dos profissionais da instituição, revela-se uma estrutura hierarquizada que prima pela construção e pela manutenção do consenso das práticas museológicas institucionais e sua respectiva legitimidade. Nesse sentido, o professor de Antropologia da Universidade de Aberdeen, Neil G. W. Curtis (2006, p. 119) afirma que

a linguagem de muitos profissionais do museu reflete a dominação de um modo particular de compreensão do mundo, que é um produto do pensamento acadêmico dos séculos XVIII e XIX, com sua origem em um essencialismo. Uma abordagem essencialista “observa as crenças estabelecidas e as instituições de nossa herança moderna não apenas como reais, mas como verdadeiras, e não apenas como verdadeiras, mas como boas”.

O problema em naturalizar um pensamento dessa ordem reside no fato de não se questionarem as “verdades” subjacentes às práticas museológicas e de compreendê-las como definitivas. Esse movimento pode ser observado por meio do discurso das instituições.

Para Hooper-Greenhill (2001a), o museu moderno, ao reunir objetos e colocá-los em exposição, apresenta sua visão de mundo; o poder das exposições como instrumento de comunicação reside em sua capacidade de construção de narrativas visuais que aparentem harmonia e coerência, ganhando assim potência como ferramenta de transmissão de verdades absolutas.

6

No trabalho próprio do museu, pautado nos princípios explicitados de coleção, salvaguarda e preservação, ao que podemos acrescentar o de legitimação e o de construção de “verdades”, a direção e a curadoria ocupam os pontos mais altos na hierarquia do museu, revelando uma relação simbiótica em que a curadoria está alinhada aos propósitos e às metas da instituição, os quais têm na direção sua instância formuladora e guardiã. Dessa maneira, não podemos desconhecer que os interesses conceituais, teóricos e históricos que permeiam as pesquisas e as resoluções da curadoria na seleção dos conteúdos para exposição serão sempre políticos, atendendo a demandas implicitamente associadas a interesses superiores que devem ser hierarquicamente respeitados.

Para Hooper-Greenhill (2001b), de acordo com os interesses do museu, os diretores e os curadores podem muitas vezes se posicionar como especialistas detentores de *expertise* acerca das coleções. O trabalho de uma direção e de uma curadoria, baseado na representatividade de seus cargos e suas funções, no conhecimento especializado e nos interesses aos quais respondem, compatibiliza-se com uma ideologia que não considera a diversidade do público e as múltiplas interpretações possíveis em uma exposição.

No museu de arte, as narrativas construídas pelos setores localizados no topo da hierarquia institucional chegam ao público pela ação direta dos guias de exposição (monitores, educadores ou mediadores), além de outros mecanismos que incluem as atividades dos setores educativos e outras ferramentas comunicacionais, as quais transformam as paredes pretensamente neutras do museu em “locus de veiculação de ideologias” (O’DOHERTY, 1976, p. 29).

A conformação do museu acarreta que ele seja compreendido em sua função educativa em um sentido extremamente conservador, arcaico e obsoleto, em uma linha educacional que não parece considerar o conhecimento como construção social. Ao contrário, trabalha-se com um conjunto de saberes externos ao indivíduo transferido verticalmente do museu para o visitante, em um processo no qual as experiências prévias do visitante, seus desejos e suas incompreensões são desconhecidos.

7

Nessas práticas de transmissão de mensagens e de conhecimento, o curador pode ser entendido como o comunicador, como o emissor da mensagem alinhado com as políticas institucionais, capitaneadas pela diretoria do museu. Os meios dessas mensagens podem variar – guia das visitas, textos de parede e outros materiais impressos ou virtuais, como os catálogos ou as páginas da internet –, mas todos são mantidos sob rígido controle, que transforma o museu em uma instituição monofônica.

Dessa maneira, tenta-se dotar a instituição como mítica de inspirações de tal ordem que uma simples caminhada por suas instalações seria suficiente para que o visitante fosse transformado para melhor, como se a visita representasse um ritual de passagem. Para tanto, é indispensável a ação contundente dos responsáveis pelo contato direto com o público – os guias das exposições. Sem a ação desses guias, também chamados de monitores ou educadores – eufemismo que visa dissimular a natureza política de tais atividades –, todos os esforços empreendidos na seleção de conteúdos, na definição das perspectivas abordadas e na construção dos cenários conceituais seriam inúteis.

Assim, os setores educativos dos museus de arte são responsáveis por tornar palatável, por mediar e por legitimar o discurso da curadoria apresentado ao público, este invariavelmente visto em uma formatação homogênea e generalizante. Essas estratégias “pedagógicas” de transmissão das propostas curatoriais atingem não somente o público, objetivo final, mas de modo especial os guias das exposições, compulsoriamente convencidos pelo conhecimento imbuído em tais narrativas.

Nesse sentido, ao pensarmos nas ações do setor educativo, verificamos que, em primeira instância, ele exerce poder sobre os guias de exposição, aqueles que terão contato direto com o público visitante. Nessa sucessão de comandos e de hierarquias, o controle sobre o dito é fundamental para que as palavras não se percam pelo caminho ou que cheguem ao público com distorções, a exemplo da brincadeira infantil do telefone sem fio. Em muitos casos, é possível constatar que guias, monitores, mediadores ou educadores de museus, em função de sua própria formação, não conseguem dimensionar o peso das palavras por eles repetidas, obrigando-nos a nos acautelar quanto a esses discursos, construídos com palavras que vêm sendo replicadas há tempos, não sendo portanto espontâneas nem legítimas. Nesse contexto, cabe a ponderação de Hooper-Greenhill (2001b):

Frequentemente, esses eficazes educadores de museu não se encontram bem integrados ao quadro de funcionários do museu – eles podem ter uma carga horária parcial, ou em níveis mais baixos do que seus colegas de curadoria. Sua influência no trabalho do museu é limitada ao que por vezes pode ser visto como um trabalho de reparação com os visitantes nas galerias, uma vez que o “trabalho real” dos curadores já foi feito.

8

Por mais que consideremos a possibilidade de haver no museu educadores capazes de criar conexões entre o visitante e a exposição, propiciando a cada indivíduo elaborar uma compreensão autêntica com seus próprios mecanismos, não podemos deixar de levar em conta que o trabalho desse educador está submetido à agenda da instituição, espelhada nos desígnios da curadoria e da diretoria.

Para além das palavras dos guias, os textos cravejados nas paredes, divulgados nos catálogos ou nos áudios explicativos carregam informações que possuem apenas o endereço do destinatário. O remetente – o suposto palestrante – não deixa vestígios de sua ação nem sua direção para que o público possa acessá-lo e endereçar-lhe questionamentos ou opiniões diversas. As palestras sustentadas pelas paredes ou pelos catálogos não possuem espaço para perguntas ou debate. Os áudios explicativos não têm eles mesmos ouvidos que possam processar perguntas e estabelecer diálogos com o visitante; este, ao contrário, disponibiliza seus ouvidos e olhos para absorver as grandes verdades do museu.

9

Ao estudarmos as narrativas que se constroem no museu e as relações que elas evidenciam, devemos considerar o público e as prováveis razões que o levam ao museu de arte na contemporaneidade. Como forma de explicar a grande procura por museus e exposições, o crítico alemão Andreas Huyssen (1997) recorre à percepção da erosão da tradição como base da valorização de instâncias de memória como o museu, constituindo uma “cultura como compensação” (HUYSSSEN, 1997, p. 238), na qual diagnostica os movimentos em direção aos museus como sintomas do fim do século XX. Além disso, o autor também relaciona a busca por museus ao consumismo capitalista, afirmando que não haveria “coincidência no fato de o *boom* do museu ter surgido simultaneamente à implantação metropolitana de TVs a cabo: quanto mais programas de televisão disponíveis, maior a necessidade de algo diferente” (HUYSSSEN, 1997, p. 248). O desejo pelo diferente e a necessidade do inusitado são forjados por várias frentes diante da velocidade do fluxo das informações própria da modernidade. Confere-se ao indivíduo a sensação de que ele precisa interagir de forma intensa, divertida, inusitada e única com tudo o que se lhe apresenta. A interação silenciosa dá lugar à experiência do espetáculo, que é vivida coletivamente e partilhada pelas redes sociais e por seus aplicativos fotográficos: “Desaparece também a paciência para o exercício cultural obrigatório e surge o desejo pela cultura como entretenimento, que deve causar surpresa em vez de ensinar, que deve desencadear um espetáculo no qual participamos de algo que não mais compreendemos” (BELTING, 2012, p. 38).

10

A crença nas funções educativas do museu, aliada ao anseio por entretenimento, potencializa as narrativas que se pretende endereçar ao público, legitimadas e respaldadas pela chancela da educação, da diversão e do entretenimento. As exposições, assemelhadas a espetáculos, corroboram os mecanismos de seleção e de exclusão, mesmo que sob a capa de participação com colorações de coletividade. Nessa dinâmica, o museu apresenta-se como produtor de cultura de massa não apenas por se relacionar com seu público como se fosse um todo único e homogêneo, mas também pela forma como trabalha suas questões, impondo concepções, endereçando informações sempre tidas como legítimas, confirmadas sob o selo de autenticidade do museu.

Contudo, para além das representações e inversões do museu, as relações de poder, representadas e invertidas, urgem por sua problematização e por seu enfrentamento. Trata-se de relações que constroem narrativas, que por sua vez espelham intenções, apresentadas como missões ou projetos institucionais, que se fundamentam e se legitimam no processo de naturalização das narrativas construídas pela própria instituição.

Por intermédio desses mecanismos de circularidade, o museu tenta formatar as relações que a sociedade estabelece com a arte, em um processo no qual assume a função pretensamente mediadora entre arte/artista e sociedade. No entanto não se pode desconhecer que o narrar pressupõe um ponto de vista que implica seleção e exclusão. Para além das ações dos guias de exposição, monitores, mediadores ou educadores, o controle do museu acontece por meio das narrativas e do sentido de autoridade que emanam e que reverberam mediante seus projetos educativos.

Nesse contexto, na busca da eficácia de sua missão educativa, os guias de exposição assumiram a identidade de educadores; as visitas guiadas foram renomeadas como visitas mediadas, visitas educativas ou simplesmente mediação. Essas modificações de superfície ajudam a manter a ordem das coisas como sempre imperou – e como sempre se quis que imperasse – na instituição. A própria retórica, sempre cambiante, do museu apresenta-se como contraponto àquilo que o espelho de Foucault reflete de forma invertida. Visitas mediadas e educadores, na inversão do espelho, refletem visitas guiadas e guias de exposição. Entre a imagem oferecida pelo museu e o que é captado pelo olhar do visitante, as narrativas dos guias de exposição espelham as relações de poder dessa heterotopia chamada museu.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. A história da arte no novo museu: a busca por uma fisionomia própria. In: _____. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 173-198.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURTIS, Neil G. W. Universal museums, museum objects and repatriation: the tangled stories of things. **Museum Management and Curatorship**, n. 21, p. 117-127, 2006.

DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. **Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense**, n. 11, p. 117-134, nov. 2007.

_____. The Modern Art Museum: it's a man's world. In: _____. **Civilizing rituals: inside public art museums**. Londres e Nova York: Routledge, 1995. p. 102-132.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. Of other spaces. **Diacritics**, v. 16, n. 1, p. 22-27, 1986. Disponível em: <[http:// links.jstor.org/sici?sici](http://links.jstor.org/sici?sici)>. Acesso em: 20 jan. 2013.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Cultural change in museums:** professional issues, taking the lead. Department of Museum Studies, University of Leicester, 2001a. [publicação *online*].

_____. **The museum as teacher:** the challenge of pedagogic change. Department of Museum Studies, University of Leicester, 2001b. [publicação *online*].

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____. **Memórias do modernismo.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. p. 222-253.

LORD, Beth. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy. **Museum and Society**, v. 4, n. 1, p. 1-14, mar. 2006.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube.** San Francisco, EUA: The Lapis Press, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: _____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 51-81.